

LOS LIBROS

Convergencias

de Octavio Paz

por Fernando García
Ramírez

• Seix Barral, Barcelona, 1991.

Con mano segura anunciaba Octavio Paz en *Corriente alterna* "la aparición en nuestra historia de otro tiempo y otro espacio". Veinticinco años más tarde esa misma mano se pregunta: "¿Fin de una época y comienzo de otra?". Aunque implícitamente condenado por un mayor número de personas, el tiempo lineal, encarnado en el ciego dinamismo del Progreso, sigue vigente y ganando adeptos en el mundo subdesarrollado; el espacio que antes parecía fragmentarse parece hacerse uno por los medios de comunicación, y a pesar de ellos. ¿Vivimos en realidad —como afirma Paz en *Convergencias*— el crepúsculo del futuro, en el ocaso del Ser? Hace veinticinco años la muerte de los dioses (el ateísmo) preocupaba a la abierta curiosidad de Octavio Paz del mismo modo que hoy le preocupa que los hombres sean "poseídos nuevamente por las antiguas furias religiosas". Sus continuas llamadas de atención acerca del fin de una época (un tiempo, un espacio, una sensibilidad) ¿revelan que está realmente comenzando una nueva época o que Paz vive dominado por la idea —por el demonio— del Cambio, "pecado capital de nosotros, los modernos"?

Todo hombre, ha escrito Paz a lo largo de su obra, oscila entre la comunión y la soledad, entre la fusión y el desgarramiento, la contemplación y el acto, entre el sí ético y el no moral: el hombre

oscila, cambia, hace historia, es historia. Sin embargo, esencialmente poeta, para Paz la poesía fija el instante, lo aparta de la sucesión. Cita Octavio Paz a William Blake: "los verdaderos poetas están siempre del lado del demonio". El demonio de Paz se llama Cambio, búsqueda constante de ¿qué? ¿Qué ha buscado Octavio Paz en sus sesenta y un años de escritor? En verdad ha buscado, ha sido marxista, trotskista, surrealista, existencialista, idealista, estructuralista, quizá budista, ha viajado y leído, ha escrito en busca de algo que siempre se escapa, escurridizo presente en fuga, que apenas va llegando y ya se fue. Octavio Paz busca el presente que un día, en la infancia, acarició, un presente que perdió al tomar conciencia de la historia: "Desde entonces el tiempo comenzó a fracturarse más y más. Y el espacio, los espacios". Un presente que ha buscado en cientos de poemas que son un solo poema, un gesto de celebración ante la nada.

¿La conciencia de la pérdida del presente llevó a Paz a la modernidad o fue la modernidad la que hizo que tomara conciencia del desgarramiento que señaló su expulsión del presente? "¿Somos hijos de la modernidad —se pregunta en *Convergencias*— o ella es nuestra creación?". Ser moderno para Paz equivale a buscar. Ser poeta para Paz equivale a encontrar. Para Paz ser poeta moderno equivale a encontrar en el presente que lo real es búsqueda y cambio (no placer hedonista, ni experiencia mística): es el ahora. "No es la salvación —dice Paz—: es la vida". Vida, cabe decir, contradictoria y en movimiento: "El ahora es el tiempo del placer pero también del éxtasis y la pena".

¿Quién es el yo que accede al ahora?, ¿cuál de los muchos yoes que pueblan mi conciencia es el que puede aprehender el instante huidizo, el "presente inaccesible"? Hijo de una modernidad límosa, obsesionado por la grieta que separa al sí y al no, y por el misterio que hace que de esa grieta brote la conciencia, que principalmente es conciencia del tiempo, Octavio Paz ha buscado

la patria y el origen del tiempo y la ha encontrado en un nuevo (y viejo) concepto: el ahora que no puede nombrarse, la vida que la palabra ha intentado siempre e inútilmente dominar.

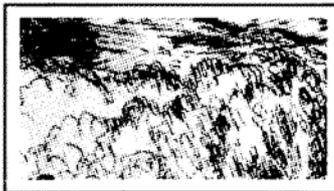
La búsqueda, y la crítica, de la modernidad ha sido para Paz una búsqueda apasionada. Abrazo y rechaza con pasión; critica y aplaude. Se entusiasma con el proteico intento de Huidobro en *Altazor* —al que considera el primer poema moderno en español— de unir el ser y el decir, lo mismo que con Valery Larbaud, quien crea el primer heterónimo y alcanza así una "radical modernidad". Así como no puede ocultar sus múltiples diferencias con la obra de Jorge Luis Borges, a la que juzga perfecta y nítida sólo para un instante después someterla a un riguroso examen del que sale maltrecha. Tal vez convenga un alto en este punto, un alto reflexivo y atento. La severidad con que Paz juzga a Borges puede revelar algo más que una simple animadversión literaria. ¿El demonio de la modernidad, de la negación, domina a Paz o éste controla a su demonio? El verdadero demonio es incontrolable. Pese a que ya no defiende la virtud de la ruptura ésta se le impone. En *Los hijos del limo* Paz razonó el fin de la estética de la ruptura. El título de ese libro —dice Paz en *Convergencias*— "no fue afortunado y hoy bautizaría esas páginas de otra manera —*Líneas de convergencias* o algo así". Es decir, Paz quiere poner en práctica lo que en aquel libro expuso: que la vanguardia y su desafortunada sed de cambio había llegado a su fin, que se había transformado en tradición. Sin embargo, es de algún modo razonable suponer que la cantidad de reparos que hace a la obra de Borges tienen un mismo origen: la alergia de Borges, tras de su temprana fiebre ultraísta, a la superstición de lo moderno.

Es útil, para lo que sigue, definir la de Paz como una poesía heredera de la tradición moderna que a través de formas claras y precisas ha logrado expresar un deseo de comunión y amor constantemente invadido por la historia. Esto es:

modernidad, comunión, amor e historia. La actitud, en cambio, de Borges ante la historia "es de perplejidad"; por otro lado, "en la obra de Borges hay una gran ausencia: el amor"; en cuanto a la comunión, ésta "no figura en su vocabulario". A Borges —sigo a Paz— no le interesó la moral ni la psicología; fue en política caprichoso; sufrió contradicciones intelectuales y afectivas; además, insiste Paz, su información no era de primera mano; no era crítico; no fue justo con los otros ni consigo mismo; no cambió la música del verso; no supo penetrar almas ajenas. La obra de Jorge Luis Borges, remata Octavio Paz, "no provoca la complicidad de nuestros sentimientos y pasiones". A mi juicio se trata de un desencuentro de modernidades. Borges, argumenta Paz, "cultivó las formas tradicionales y, salvo en su juventud, apenas lo tentaron los cambios". Paz, dada la mesura formal que eligió Borges para expresarse en verso, llega incluso a cuestionar la modernidad del argentino: "Curiosa modernidad: casi todos los grandes poemas modernos son poemas extensos". Como *The waste land* y los *Cantos*, como *Altazor* y *Blanco*. Por el contrario, pienso que la obra de Borges, para utilizar las palabras de Paz, alcanza una "radical modernidad". Ciertamente que no es frecuente el amor en la obra borgeana, pero en cambio recorre su obra una corriente de fino humor y de punzante e ingeniosa ironía que provoca una simpatía y una sensación parecida a la amistad. En cuanto a su modernidad, baste citar al mismo Paz, para quien la "edad moderna ha sido la edad de la prosa y la crítica". No creo exagerado decir que Borges, en cuentos como "Pierre Menard autor del Quijote", abrió un sendero nuevo en la narrativa moderna al introducir en la noción de tradición el elemento lectura: por más canónica que sea la lectura tradicional ésta no deja de incorporar nuevos elementos que transforman lo leído. La narrativa de Borges hace suya esta distorsión potenciándola mediante la ironía. Así, cuando Paz afirma en otro punto de *Convergencias* que el Quevedo que él leyó "en parte es una invención: es un poeta que ha leído a Baudelaire y que ha frecuentado a los filósofos modernos", está siguiendo al Quijote de Menard, existencialista y moderno. Borges al ironizar la lectura hizo leer de otra forma la tradición: no la ruptura, el palimpsesto.

Le reprocha Paz a Borges no haber sido justo con los otros y no lo es Paz con Borges: "no acertó siempre a distinguir el verdadero heroísmo de la mera valentía. No es lo mismo ser un cuchillero de Balvanera que ser Aquiles". Páginas más adelante afirma Paz: "La cólera de Aquiles es un sentimiento universal". Es cierto que el cuchillero es un caso y Aquiles un ejemplo, pero en el momento de la cólera el matón es idéntico al héroe, aunque sus motivaciones sean distintas. Por la vía de la prosa crítica —surcada por un humor irónico— accedió Borges a la modernidad por un camino muy distinto al seguido por Octavio Paz. A Paz le fascina el instante y a Borges la eternidad, a Paz el ahora y a Borges el ayer, a uno la luz del mediodía y al otro la penumbra del ciego. Simpatías y diferencias. Ambos han abierto, y cerrado a su paso, senderos del jardín de la modernidad.

Vuelvo a la pregunta: ¿Cómo aprehender el ahora, cuál de los múltiples yoes que forman la conciencia moderna —conciencia escindida— puede aprehender el ahora fugitivo? Tanto Alberto Caeiro como el pájaro de Altazor intentan unir el Yo disperso, pero uno sólo es un mito y el otro culmina en un espléndido fracaso. Hemos perdido, dice Octavio Paz, la clave que nos hacía legible el universo, vivimos en una suerte de intemperie espiritual, sin un amparo metafísico que pueda proteger la conciencia del hombre moderno. ¿Qué es finalmente lo moderno? La modernidad es una fórmula vacía, de contenido siempre cambiante. La modernidad es una fiebre, un intento de restaurar lo perdido (la plenitud de la infancia, del tiempo y el espacio), de encontrar el pasaje que nos una al todo, es una constante búsqueda del poema que nos transporta al ahora. Octavio Paz busca, porque su religión moderna lo impele a ello, en este fin de siglo, no la ruptura "sino la convergencia, que no excluye la divergencia y aún la insurgencia". Fidelidad al demonio del cambio: fidelidad a la vida. □



Paradiso

de José Lezama Lima (ed. de Cintio Vitier)

por Enrico Mario Santi

• UNESCO, colección Archivos, 1988.

A man of genius makes no mistakes —his errors are volitional and are the portals of discovery.

Stephen Daedalus en *Ulysses*

Este trabajo fue leído en la sesión "Homenaje a José Lezama Lima" en la Kentucky Foreign Language Conference (Lexington, Kentucky), el 24 de abril de 1992. En él participaron, además del autor, los profesores Leonor Álvarez de Ulloa (Radford University), Brett Levinson (University of Chicago) y Enrique Márquez (Academia Naval). No pudo asistir José Rodríguez Feo, quien, por razones de salud, canceló la gira que tenía programada por distintas universidades norteamericanas y que le hubiese llevado hasta Lexington.

Advierto, para empezar, que mi brevísimo trabajo no es el típico *paper* académico. Más cercano a un extracto de mis memorias, está a medio camino entre la reminiscencia y la respuesta, entre el desahogo y la confesión.

Hace quince años leí un pequeño trabajo, "Parridiso", aquí mismo en la conferencia anual de Kentucky. La ocasión entonces fue la segunda parte de un "Homenaje a José Lezama Lima" que el profesor y mi amigo Justo Ulloa organizó ese año en que se conmemoraba el primer aniversario de la muerte del poeta. En este homenaje participaron, además del profesor Ulloa, su esposa, la doctora Leonor Álvarez de Ulloa, y otros especialistas que hoy, por desgracia, no están con nosotros: Emir Rodríguez Monegal, Irlemar Chiampi y Eloísa Lezama Lima. Hoy recuerdo nuestra reunión con nostalgia. Por eso, y porque la obra de Lezama Lima se merece cuanto

homenaje le podamos dar, le propuse a mi amigo Justo Ulloa que celebrásemos el quince aniversario de aquella reunión que, por otra parte, es un aniversario más de nuestra amistad, con otra generación más joven de ilustres lezamianos. Es una lástima que José Rodríguez Feo, que era nuestro invitado de honor, no nos pudiese acompañar. Hubiese sido él el más joven de esos "ilustres lezamianos" y aportado un punto de vista que no suele tomarse en cuenta.

Hace quince años, lo recuerdo vivamente, leí aquel trabajo mío con una mezcla de premura y desafío. Por una parte, era mi primer año como profesor asistente, no conocía a nadie en la profesión, y ésta era una de las primeras reuniones a la que asistía. Premura porque mientras esperaba afuera del salón a que llegase la hora de nuestra sesión —sintiendo solo, inseguro y muy nervioso— me invadió la carcajada de una pareja que comentaba una cosa extraña que habían leído en el programa: "¿Parridiso —pero qué es eso?". Desafío porque era el primer trabajo que escribía después de terminar mi tesis doctoral en Yale, y me atrevía a leerlo nada menos que ante mi maestro, el legendario Emir Rodríguez Monegal. Recuerdo haber escrito el trabajo de un tirón —no contra lo que Rodríguez Monegal había dicho sobre Lezama, que, por cierto, entonces compartía y todavía comparto. Pero sí lo hice con desenfado intelectual, menos de mi maestro —a quien me unían lazos afectivos muy fuertes— que de mi experiencia entera como estudiante de postgrado, que había sido decepcionante.

Era un desafío, además, porque para entonces mi lectura fervorosa de la novela de Lezama se cruzó con otra, entusiasta, de Jacques Derrida, especialmente el Derrida de "La farmacia de Platón", en esa (hoy ya vieja) edición de la Editorial Fundamentos. Yo venía de Yale, donde poco después Derrida vendría a dictar conferencias, pero en el departamento de Español y Portugués que fue donde yo trabajé, no se conocían entonces ni a Derrida ni la deconstrucción como pensamiento crítico. Mi tardío descubrimiento (que no dejaba de tener algo de revancha) coincidió, por tanto, con mi relectura independiente de Lezama. Uno de los dos epígrafes de "Parridiso" daba constancia de mi acercamiento al pensamiento derridiano. Subrayo ahora la importancia de este

cruce intelectual porque más adelante, como veremos, resultará crucial para entender un detalle de la recepción de mi ensayo.

Mi trabajo quiso tomarse en serio el concepto de error en la obra de Lezama. Mi fuente de inspiración era no sólo Derrida —cuya *différance* (con a) fue el modelo de mi propio juego titular— sino una observación conocida de mi amigo, el brillante novelista Severo Sarduy en su hoy clásico ensayo "Dispersión/falsas notas": "Hablar de los errores de Lezama", decía Sarduy, "aunque sea para decir que no tienen importancia —es ya no haberlo leído". [Escrito sobre un cuerpo, Buenos Aires: Sudamericana, 1969, pág. 63]. La observación de Sarduy contenía una alusión velada a otra célebre de Julio Cortázar, quien en su ensayo anterior sobre Lezama se había lamentado, entre otras cosas, de que las citas de Lezama "en idiomas extranjeros estuviesen consteladas de fantasías ortográficas". ("Par llegar a Lezama Lima", *La vuelta al día en ochenta mundos* (México: Siglo XXI, 1972), pág. 50). A la luz de mi lectura de "La farmacia de Platón", por tanto, mi desarrollo de la observación de Sarduy quiso comentar, en primer lugar, la alegoría de la escritura que presenta *Paradiso*; segundo, la conexión entre esa alegoría y la *práctica lezamesca* de esa escritura, sobre todo en lo que toca al problema editorial de las ediciones de *Paradiso*; y tercero, el vínculo de esos dos niveles con el tema más vasto de la modernidad. De los tres propósitos, el menos logrado fue el último: no comenté —mejor dicho, ignoraba entonces— los fuertes vínculos de la obra de Lezama con las de Joyce y Pound, entre otros maestros de la vanguardia. En cambio, el aspecto más logrado del trabajo, el que con el tiempo más discusión suscitara, fue mi meditación sobre la función del error en la obra y el pensamiento de Lezama Lima.

Para mi sorpresa, el trabajo tuvo una excelente acogida. Recuerdo que cuando terminé y me senté, Rodríguez Monegal me ofreció su enorme mano desde su asiento de primera fila. No fue menor la acogida de mis otros compañeros de sesión, con la notable excepción de Eloísa Lezama, quien me confesó su molestia ante mi aproximación crítica, sobre todo la conexión que establece mi lectura entre la angustia edípica de José Cemí y el fenómeno de las erratas del

texto de Lezama.¹ En cambio, "Parridiso" pronto fue publicado en dos lugares: la revista académica *MLN* de la Johns Hopkins University y el libro recopilatorio del homenaje de Justo Ulloa. Poco después, Irlemar Chiampi me dio la sorpresa de que su tesis de "Libre docencia" en la Universidad de Sao Paulo lo acogía como una de las piezas angulares de su lectura. Otros amigos me felicitaron: Roberto González Echevarría, en lo que a la distancia de los años no puedo ver sino como un arrebato, me dijo que era "lo mejor que se había escrito sobre Lezama", mientras que otro amigo, Julio Ortega, tras una lectura entusiasta, me llamó públicamente (no sé si con picardía) "un crítico audaz". Varias personas, en dos viajes diferentes a Cuba que hice en 1979 y 1980, me comentaron sus noticias del ensayo y me pidieron copia. Una de ellas fue el poeta y crítico Cintio Vitier, quien posteriormente también me lo elogió. Por último, dos editores en Europa me solicitaron permiso para incluirlo en antologías sobre Lezama y literatura hispanoamericana. Más recientemente, el profesor Brett Levinson me comunicó que su tesis de doctorado profesaba una adhesión a algunas de mis ideas y prolongaba otras. Ni qué decir que el ensayo nunca ha sido publicado en Cuba.

Sin embargo, la recepción de "Parridiso" no fue universalmente positiva. Además del sinsabor personal de Eloísa Lezama, que siempre he lamentado, ha suscitado fuertes críticas más recientemente, y nada menos que en el seno de la ahora edición canónica de la novela que coordinó el propio Cintio Vitier para la Colección Archivos de la UNESCO y publicada en 1988.² Como tuve la suerte de encontrarme en París cuando la edición se puso de venta al público, en enero de 1989, creo que fui uno de los primeros en adquirirla y leerla. Desde

¹ Esa molestia valió para que su edición crítica de *Paradiso* (Madrid: Cátedra, 1980), excluyese toda mención de mi ensayo, si bien alude a uno de sus puntos más salientes en la nota (págs. 95-96) que aclara los criterios de la edición.

² José Lezama Lima, *Paradiso*, ed. Cintio Vitier (Madrid: Colección Archivos/ALLCA, 1988). Desde luego, esta edición crítica no circula en Cuba; véase, en cambio, otra no crítica que alude a ésta: *Paradiso* (La Habana: Editorial letras cubanas, 1991), que contiene un prólogo de Vitier.

entonces he meditado mi respuesta. Hoy aquí en Lexington, quince años después de haber leído mi ensayo en público, y cuatro después de enterarme del escándalo que ha suscitado en algunos círculos de Cuba, he decidido romper mi silencio. No creo que pueda, en el poco tiempo asignado, ni abarcar todos los temas que debería, ni hacerlo con la soltura y detenimiento que se requiere. Si intentaré, en cambio, una primera entrega de un tema al que, con más tiempo, tal vez dedicaré un pequeño libro.

En más de diez ocasiones a todo lo largo de la edición de Vitier, en sus varias introducciones y notas (juna de ellas con más de tres páginas de extensión!), sin contar desde luego las numerosas alusiones veladas, se menciona o cita "Parridiso". Tamaña extensión permite comprobar que la edición le dedica más espacio a las ideas de Santí que a las de Dante y Platón juntos. Baste comprobar la primera nota a la "Nota filológica preliminar" en la que Vitier se explaya pretendiendo resumir mi argumento: "Aunque quizá le hubiese divertido no creo que Lezama aceptara tesis tan peregrina como la de que las ronchas alérgicas en el Capítulo I fueran metáfora de su 'mala escritura', y mucho menos que estaba destinado a escribir mal, citar mal y no importarle las erratas por haber sido un hijo 'mal nacido' en comparación con la salud y plenitud de su padre, por haberlo perdido tan tempranamente y por estar obligado en cierto modo a rematarlo mediante el rechazo de toda autoridad, orden y corrección en su obra" (pág. xxxvi).

A lo primero que debemos atender en este pretendido resumen es a la ligereza con que Vitier retoma mi ensayo. Alega que mis comentarios tratan sobre el autor Lezama Lima, pero cualquiera que haya tenido la paciencia de leerlo sabe que "Parridiso" sólo habla sobre José Cemí, el protagonista; nunca digo que las ronchas que se describen en el primer capítulo sean una metáfora de la "mala escritura", sino que son el efecto o síntoma de una diseminación o castración simbólica; nunca alego que a Lezama no le importaran las erratas de su edición, sino todo lo contrario: que las erratas son "necesarias" a pesar de los esfuerzos de corrección del propio autor; nunca digo que el protagonista es "mal nacido", sino que su nombre está marcado por la ausencia del segundo

nombre ("Eugenio") del padre, que en griego quiere decir "bien nacido"; por último, nunca digo que estaba "obligado" a cometer el parricidio, como delira Vitier, sino que la "muerte del padre" (en el sentido psicoanalítico que tiene ese concepto) ocurre cada vez que el lector experimenta un error o desvío. Desde luego que en ningún momento Vitier se toma el trabajo de indagar cuáles podrían ser las fuentes intelectuales de semejante argumento, las que, por cierto, "Parridiso" consigna ampliamente en las notas al calce. ¿No hubiera valido la pena preguntarse si mi meditación sobre la errata como síntoma de cierta filiación hacia la escritura podría derivarse de los textos de Derrida que cito, entre muchos otros, y leerseles para ver de qué se trata? Asimismo, ¿no hubiese sido más honesto plantearse que tal vez exista una diferencia entre el parricidio literal que Vitier denuncia con tanta violencia y "la muerte del padre" que, como se sabe, es siempre un mecanismo simbólico?

No menos ligero o irresponsable, en este sentido, resulta el crítico cubano José Prats Sariol, uno de los colaboradores de Vitier en la misma edición, quien al comentar mi ensayo reduce toda mi lectura al "trajinado tópico del complejo de Edipo" (pág. 568), cuando precisamente una de las conclusiones a la que llego es que Cemí descubre, hacia el final de la novela, cómo ser "Edipo sin complejo". Si fuera posible tomarse en serio semejantes tergiversaciones habría que concluir que, al parecer, Cintio Vitier y José Prats Sariol son los únicos hombres en la historia de la humanidad que han sido inmunes al complejo de Edipo. Si es así, sólo puedo reaccionar con una palabra: ¡Felicidades! Pero entonces deberá quedar claro que la polémica de estos dos señores no es ni con "Parridiso" ni con Santí sino con Sigmund Freud, el psicoanálisis, y, tal vez, el siglo veinte.

La estrategia de Vitier (y, con él, la de Prats Sariol) resulta, por tanto, simple y vulgar: atribuirme una defensa de una llamada "mala escritura" para así justificar su autoridad editorial sobre el texto de *Paradiso*. Que esa autoridad editorial necesita justificación parece evidente, pues como el *Ulises* de Joyce o los *Cantos* de Pound, *Paradiso* es un texto que lleva las capacidades de la escritura hasta sus límites más radicales, cuestio-

na la capacidad de la filología para crear una lectura totalizante, y reta a sus más diligentes editores. Por eso, dentro de la economía de esta edición, que aspira a una fijación textual prácticamente teológica, "Parridiso" y Santí tienen que figurar como chivos expiatorios de una ceremonia en la que no sólo se sacrifica una lectura heterodoxa, sino se intenta con ella una nueva y perfeccionada domesticación del texto. Dicho de otro modo: precisamente porque "Parridiso" había anticipado, casi una década antes, la imposibilidad de domesticar el texto de *Paradiso*, señalando cómo éste se estructura a partir de la noción misma del error, sus editores ahora necesitan desacreditarlo como gesto de fundación de su propia autoridad crítica.

No tengo tiempo, en este apretado programa, para repasar con ustedes hoy las muchas maneras en que el texto de *Paradiso* sigue escapando a sus más recientes "cuidadores". Quede esa empresa para mi posterior meditación. En cambio, una primera aproximación sí podría ser, por ahora, el notable ensayo, de próxima aparición en la revista *Cuban Studies* de la Universidad de Pittsburgh, que el profesor Brett Levinson le ha dedicado al tema y que espero se traduzca muy pronto a nuestro idioma. El trabajo de Levinson es, a mi juicio, inmejorable como primera lectura de la edición de Vitier, salvo quizá en un punto, de índole institucional, que ahora me atrevo a recoger. En una de sus extensas notas a su trabajo Levinson aborda el tema del contexto político en que se desarrolla la polémica que acabo de resumir. Nombra sobre todo cómo marxistas y católicos se siguen disputando a Lezama, pero apenas menciona, y de paso minimiza, lo que él mismo describe como "Anti-Revolutionists" y que yo llamaría "intelectuales cubanos del exilio". Hoy no me cabe duda que buena parte de la motivación de Vitier y Cía. para desacreditar a "Parridiso" consiste en el mero hecho de que su autor es un exiliado cubano, que, para colmo, hace años tuvo la osadía de denunciar la marginación a la que fue sometido Lezama Lima por el régimen.³ Es la misma lógica que le hace decir a Prats Sariol que la bibliografía de Justo Ulloa sobre Lezama resulta "parcial" (pág. 572), sin

³ Véase mi ensayo "La invención de Lezama Lima", *Vuelta*, 102 (mayo de 1985), 45-52.

mencionar que es la única que existe porque el régimen nunca ha permitido que se confeccione una en Cuba; o que hace que Vitier le ponga reparos al excelente ensayo de Roberto González Echevarría sobre "lo cubano en *Paradiso*", alegando que en la novela este tema "abarca otras muchas dimensiones" (pág. 474). Poco importa, en este sentido, que a la edición de Vitier se haya invitado a colaborar a Severo Sarduy. En la edición, la excelente colaboración de Sarduy, como la de María Zambrano, figura más como ensayo que como contribución científica o filológica, las que el coordinador Vitier tuvo la precaución de reservar para aquellos que, como él, son adictos al régimen actual. Todo lo cual comprueba que, si bien es cierto que el texto de *Paradiso* resiste toda lectura ideológica, sus más recientes editores se han afanado por enmarcarlo dentro de estrictas coordenadas oficiales dictadas por el gobierno de La Habana.

Por eso quisiera terminar con una cita de Lezama que pudiera servir de comentario oblicuo a esta situación. Viene de su correspondencia con José Rodríguez Feo. Éste está en Princeton en 1948, estudiando con Américo Castro, y Lezama reacciona a una de sus cartas en la que hay una alabanza de la vida académica y la empresa de la filología: "Pero si hemos tenido una gran cantidad de críticos", le responde, "que aviven las épocas muertas, es necesario que existan algunos para los estados naciendo, para que fijen, como en la química, lo que va a quedar y preocupar en épocas posteriores... Conservar lo muerto, embalsamándolo y perfumándolo, es el primer obstáculo para la resurrección". □



De lunes todo el año

de Fabio Morábito

por Antonio Deltoro

• Joaquín Mortiz, Premio de Poesía Aguascalientes 1991, México, 1992.

Éste es un libro que merece que hablemos de él íntimamente; tan íntimamente como es tolerable hablar en un auditorio donde se está presentando un libro. La mayoría de sus poemas están escritos en el silencio amueblado de un pequeño departamento; abundan en versos cortos y en comas y saltan de un tema a otro, no con arbitrariedad, sino con la flexible coherencia de una buena conversación. Suenan tan naturales "como sentarse, / como cruzar una pierna". En ellos hay sitio para las cosas más ordinarias y para la duda y el titubeo: "tal vez", "a lo mejor", "quizás", son palabras frecuentes. En la disposición de los versos, en los cortes, en los encabalgamientos también se manifiesta esta aparente naturalidad. Los versos no suelen destacar unos sobre otros, trabajan todos juntos; son parvadas o rebaños que viven de lunes todo el año. La coma, el peón de los signos, domina con su modesta eficiencia, diciéndonos con su ondulación y con su constancia: "la lisura no existe" y "ninguna cosa es más importante que otra", como lo hacía en *Lotés baldíos* y *La lenta furia*.

Fabio Morábito sabe hablar y guardar un atento silencio; prefiere la conversación al monólogo; sabe que hay otros. Los poemas de *De lunes todo el año* conversan, escuchan, guardan de vez en cuando silencio, abren los ojos, hacen un quiebre, cambian de tema, nos ofrecen su hospitalidad. Fabio Morábito acepta, aunque en algunos poemas se rebelde contra ello, que vivimos en compañía. No pierde su escritura ni un momento la existencia del otro, y sin embargo, *De lunes todo el año* es casi un diario, es un libro autobiográfico que bien podría

compartir con Gil de Biedma las palabras siguientes:

Al fin y al cabo, un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres, o por lo menos —atendidas las inevitables limitaciones objetivas de cada experiencia individual— de unos cuantos entre ellos.

Morábito es como Gil de Biedma un poeta de la experiencia, pero no vive de manera angustiada el paso del tiempo; lo acepta. *De lunes todo el año* no comparte el mito de los elegidos, de los héroes, de la juventud. Fabio Morábito siempre fue más maduro que sus años, y sin embargo no carga con el lastre de sus múltiples capas de experiencia; sabe ir ligero de equipaje; quiere una casa que regrese a la primera piedra cada día.

Para Morábito el poeta es un hombre privado: nos habla de mudanzas, de departamentos, de verdes, de muebles, de balcones y labios, de calles y perros, de lagartijas y de parientes separados por el mar. Llega tarde, con su propio llanto, al llanto de los otros; se incorpora con su llanto específico al rebaño de llantos de un velorio y cuando se muda no arrima los muebles demasiado: sabe que habrá de mudarse otra vez y que nunca se camina en un terreno vacío de las huellas del otro. La misma periódica y eterna luna llena se convierte en este libro en una luna de mudanza, repleta de provisionalidad. La luna llena en un departamento vacío podría ser, hoperianamente, uno de los emblemas de este libro; no la luna en un estante ni en el claro de un bosque; la luna que entra por la duela o el mosaico de un departamento que se va vaciando poco a poco, hasta quedarse en lo esencial. No la luna plena, sino la luna llena en transición a lo menguante, la luna llena fechada, anunciadora del cambio, la luna que no regresará.

Hay en Fabio Morábito una confianza en la experiencia y una desconfianza en lo meramente visual; para él lo verdadero es lo cercano a los huesos; lo que no se ve a simple vista; escribe en la solidaridad de lo precario, lejos de la amnesia del empucho, en sentido contrario al boato y al lujo verbal. Para él el lenguaje es el terreno común y el de la diferencia: los domingos los solitarios están

más solitarios, los extranjeros son más extranjeros. Los domingos los extranjeros hablan su idioma natal. Los lunes pueden limar sus diferencias en el lenguaje de todos; el lenguaje del trabajo y de la necesidad.

Fabio Morábito escribe un libro hospitalario, un libro humano y fraternal; un libro de adulto que lleva para siempre su infancia; un libro de niño que ya conoce el dolor. Canneti decía que no tenemos únicamente la edad que revela nuestra acta de nacimiento; que generalmente tenemos por lo menos dos edades: quince y setenta por ejemplo. Fabio Morábito tiene muchas edades: la que tenía al salir de Milán, la que dejó sin completar en Pátzcuaro, la de su hijo, la de su madre que hace tiempo no ha ido al mar. Bajo las sombras o las luces de todas estas edades está escrito *De lunes todo el año*. Varias edades y cuatro ciudades: Alejandría, Milán, México y una cuarta, Sao Paulo, en la que nunca ha estado. Un hombre de muchas edades y de cuatro ciudades es lo más lejano de un hombre con un solo ojo, de un cíclope habitante eterno de un solo territorio conocido: es un nómada. Pero a este nómada lo ha ido ganando un cierto sedentarismo; sus edades le han servido para saber que el paso del tiempo no sólo nos quita sino también nos da. En algún punto entre el sedentarismo y el nomadismo se encuentra el centro de gravedad de *De lunes todo el año*. A medida que vamos avanzando en su lectura este punto se mueve; su personaje, su autor, es un ser capaz de absorber las experiencias, de ir haciéndose raíces y al mismo tiempo de ir desraizándose.

Para Fabio Morábito el poeta es más el guardián de las heridas que el cantor de los esplendores. Su poesía es más una poesía introspectiva que una gestual, más una poesía de cimentación que una aérea. Su canto evita la hinchazón, es ajustado y transparente. Aunque es un poeta prolífico da la impresión que sabe esperar, que no se precipita. La ética de su poesía es una ética de la renuncia, de la pobreza, porque sabe que sólo reducidos a lo que somos, sabemos nuestra estatura, conocemos nuestra libertad.

En *De lunes todo el año* Fabio Morábito desmonta las tarimas para quedarse reducido a lo prosaico, al día entre semana y así rescata los trozos de poesía más verdaderos: aquéllos que no necesitan un lugar de excepción, ni una

temperatura determinada. Para Fabio Morábito la poesía no es algo frágil que necesite protegerse. No cultiva las metamorfosis prodigiosas y lejanas, sino las transmutaciones próximas, esenciales y reveladoras. La naturaleza es traída a lo humano. Su poesía no nos ayuda a evadirnos, sino a reconocer los enormes filones de misterio y de poesía que hay en nuestra existencia.

Como Abel Martín, maestro apócrifo del apócrifo Mairena, Fabio Morábito es partidario de las actividades quietistas, de lo poco brillante, de lo esencial. Fabio Morábito ha hecho una poesía con contornos, visible como propia y no obstante de todos, verosímil a fuerza de verdadera, sin héroes, de traspatios, de lunes todo el año, que nos ayuda, como el perro de uno de sus poemas a reconocernos como hombres, como simples hombres. □

Texto leído el 12 de mayo durante la presentación del libro.

Piedra no piedra

de Alfonso D'Aquino

por David Medina Portillo

• Margen de Poesía 6, revista Casa del Tiempo, UAM, México, 1991.

Afirmar que el poeta nombra las palabras más que las cosas que éstas designan es, de algún modo, proponer al poema como un campo de relaciones. La trama verbal es aquí (un tejido donde la palabra se desdobra) el último grado de significación. No el verbo —esto es claro— evaporado del decir sino el trazo que, virtualmente, encauza cualquier posibilidad de designio: concreción del significado en un advenimiento de *sentido* (poético).

Vista así la escritura es sólo y sobre todo un acto. Un suceso verbal que cristaliza (sin determinismos concluyentes)

en el instante o suma de instantes que dan forma y articulan al movimiento orgánico del texto. Las palabras son un hecho: el tiempo del poema.

Desde *Profisía* (Martín Pescador, 1981) la poesía de Alfonso D'Aquino se ha embarcado en las aguas de esta actitud. Así, el continuo poético de *Piedra no piedra*, su segundo libro, se presenta también como el desenvolvimiento de una duración en donde la topografía lingüística permite que las palabras asuman o creen su cualidad de objetos: "¿Piedras de piedra? ¿Caras quemadas? ¿Las mismas águilas? ¿Las mismas vibras? ¿Las mismas piedras? ¿Piedras?". Proyección entonces que, para hablar con mayor exactitud, es no la de una línea horizontal característica de la poesía *expresiva*, sino la verticalidad de un lenguaje que desciende hacia (o asciende desde) la totalidad del sustrato referencial subyacente.

Y es que un texto de D'Aquino es tanto la vía de un vínculo, esto es, un canal a través del cual el poeta testifica determinada relación entre su lenguaje y su mundo. Quizá porque consignar tal relación obliga a efectuar sobre la escritura cierta coacción, es decir, a elegir para su "expresión" este o aquel significado o intención. La identidad verbal de *Piedra no piedra* está más bien en su formulación de un lenguaje poético como naturaleza cerrada. Las palabras no transmiten un algo privilegiado que les sea externo, son ellas las que se erigen en sustancia de significación incuestionable. En cada una D'Aquino parece captar la estructura general del lenguaje, sin excluir su función natural (literal) pero sin evadir tampoco el azar de los accidentes semánticos ni sonoros (acaso la línea de la poesía concreta no está lejana). De este modo, en *Piedra no piedra* la escritura deja a un lado toda tentación de construir versos a manera de ecuaciones decorativas. Para D'Aquino, por el contrario, los vocablos tienen una energía y un peso que los acerca a presencia irreductible de cosas, de palabra-objeto que retienen la atención sobre sí mismas y afectan al ordenamiento simétrico del pensamiento y el discurso. Un claro ejemplo de esto (acaso extremo por cierto "clima" producto de su disposición espacial) es el texto titulado "(p. flourite)", primera parte del poema "La ciudad violeta".

Dicha interferencia sobre la gradación

del discurso tiene, a mi entender, un punto de partida en esa música de la idea propugnada desde Darío. Geometría combinatoria de una escala conceptual que, asimismo, evoca más de un eco de la *Poesía vertical* de Juarroz y su estructuración de "historias simultáneas". A tal respecto hay una referencia evidente en un poema de la página 49: "¿Vino esta piedra volando/ de otro mundo/ idéntico a este mundo?// ¿Hay una piedra idéntica/ a esta piedra/ en otro mundo de este/ mundo?// ¿Hay dos piedras iguales/ o dos mundos distintos/ o iguales entre sí/ a dos piedras distintas?". Pero si en la alteridad de planos de este ejemplo pervive todavía el juego armónico entre el pensamiento de lo real y lo no real, en otros casos la misma superposición ejerce una suerte de violencia sobre la concepción de la realidad posible: "Un cubo dibujado/ se desdobló/ se proyecta hacia arriba/ o hacia abajo/ en el ojo/ cobra vida/ de su vacío/ se llena".

Ahora, analizada desde otro ángulo, la poesía de *Piedra no piedra* suscribe, entre hombre y mundo, lo que podemos llamar una fundación por la mirada. Evidentemente, la acepción de ver en este ámbito debe ser entendida no únicamente como un acto sensorial: para D'Aquino mirar es *revelar* o, en otras palabras, hacer presente (mostrar) la transparencia de las cosas: "Dices una semilla dices/ Germina ves un árbol/ Ves un arbusto inquieto// Igual avanza entre los muros/ Iguales ramas igual/ Enraiza dentro de las piedras/ Tejido interior verde/ El ojo no lo ve/ La luna no lo vela". Y aunque en otro de los poemas el autor declare buscar "lo invisible", su intención no es el anhelo de una trascendencia ni la propuesta de una realidad "otra" exenta de lo temporal. Porque, en cuanto acto, ver es en el tiempo; pero, asimismo, sólo por (en) la mirada el mundo cristaliza, se hace visible y, también, nos hace reales (por lo mirado): *babitabile transparencia*: "Qué refleja el agua de la fuente/ Al eterno cristal frente al espejo".

Esto que señalo como fundación por la mirada tiene, según creo, un paralelo en la concepción de D'Aquino muestra de modo tácito sobre la escritura del texto poético. Ambos son un acto en busca de sentido, es decir, un *proceso de significación* en donde el *ser* deviene de la mirada y lo mirado, así como el "contenido" (y aun lo omitido) no se antepone sino que sucede siempre al acto

poético. Posición que, a fin de cuentas, resume la situación de la poesía contemporánea: una actitud, una moral frente al lenguaje. □

El fraile, el indio y el pulque

Evangelización y embriaguez en la Nueva España (1523 - 1548)

de Sonia Corcuera de Mancera

por Jorge F. Hernández

• Fondo de Cultura Económica, México, 1991, 309 pp.

La fe católica recibió de remotos antecedentes bíblicos, y posteriores connotaciones evangélicas, cierta arquitectura cultural y gran significado religioso para la incorporación de la vid en su quehacer y pensar cotidiano. El sacramento católico de la comunión tiene como ingredientes fundamentales al pan y al vino, cuerpo y sangre de Cristo. De este antecedente religioso se desprende un largo discurso histórico, la cultura del vino, que engloba muchas épocas, temas y fronteras.

En su *Historia de los indios de la Nueva España*, el fraile franciscano Toribio de Benavente, rebautizado por los indígenas como Motolinía, relata las múltiples cualidades y diversos usos que se desprendían del maguey entre los mexicanos, amplia configuración de una verdadera cultura del maguey: el pulque, extraído de la pencas magueyeras "bebido templadamente es saludable y de mucha fuerza", sirve para hacer miel y arrope, y también para guisar. El fraile señalaba que de aquel vino se hacían panes y vinagre, y que de las pencas se elaboraban, cordeles y sogas, vestidos y calzado, mantas y capas. Las púas de las pencas servían de clavos o tachuelas y las pencas mismas podían hacer las veces de maderos para casas o tejas de aquellos techos. Toda una cultura que abarcaba desde papel, alimento y bebida, hasta leña y ceniza (útil para hacer lejía).

Tanto la civilización judeocristiana

como la mexicana tenían mecanismos normativos sobre el uso y abuso de sus respectivas bebidas. El mundo indígena tenía métodos más eficaces para reprimir a los bebedores desordenados en comparación con los insuficientes o poco prácticos medios con los que contaba la cultura europea. Quizá por la razón de que de este lado del Atlántico el licor tenía connotaciones místico-religiosas, mientras que el uso o abuso del vino en Europa no se limitaba al mundo religioso. Con el antecedente de *Entre la gula y templanza, un aspecto de historia mexicana* (FCE, 1990), no es sorpresa que Sonia Corcuera de Mancera nos presente ahora un excelente libro de historia. Se trata de una luminosa y minuciosa investigación sobre dos temas fundamentales de nuestro pasado: evangelización y embriaguez.

De esta dualidad se desprende una interesante sucesión de temas en pareja: la vid en la cultura judeocristiana y el maguey en la cultura mexicana; el vino y el pulque; la embriaguez y la borrachera; la doctrina cristiana "humanista" y la posterior doctrina cristiana "indígena"... Sabores y sinsabores que también tuvieron su encuentro hace quinientos años.

A primera vista, llama la atención tanto la trilogía que da título a este libro, como la dualidad que lo subtitula. Este enigma se resuelve pronto y por la mejor vía para desvelar misterios: la lectura. Capítulo a capítulo, *El fraile, el indio y el pulque* muestra —por lo menos— dos explicaciones para nuestra curiosidad inicial.

En primer lugar la lectura confirma que el pasado es un vastísimo paisaje inagotable y, por lo tanto, impredecible. La *Historia* en general, y particularmente el pasado mexicano, encierra un laberinto interminable de temas, episodios, biografías, crónicas y comentarios aún por conocer. Quienes suponen que nuestro pasado sólo se conoce a través de un sólo cristal, a la larga comprobarán que viajan en una excursión muy limitada, además de aburrida.

Descubrimientos, encuentros, conquistas, reformas o revoluciones no pueden conocerse en toda su expresión si sólo se visitan sus aspectos jurídicos o sus estadísticas, sin considerar sus delirios artísticos o sus planteamientos mentales. De aquí que la lectura también explica el título y tema al mostrar que el encuentro de la cultura de la uva con

la del maguey afectó no sólo los paladares de los habitantes de aquel pasado, sino también sus formas de pensar y rezar.

Corcuera relata la unión del tema con la empresa evangelizadora. Inicialmente, la evangelización indígena se guiaba por un ánimo "humanista" que pretendía la instrucción del cristianismo de manera pormenorizada y profunda. Al fundarse el Imperial Colegio de la Santa Cruz en Tlalotelco, en 1536, se siguió ese camino evangelizador dirigido, sobre todo, a una selecta minoría indígena.

A través del análisis de las primeras doctrinas cristianas impresas en Nueva España y de seguirle los pasos al interesante erasmiano Juan de Zumárraga, Sonia Corcuera revela el cambio de ánimo en la directriz evangelizadora. A partir de la década de 1540, el cristianismo recurre a una forma diferente de propagación de la fe: la evangelización masiva, más cercana a la coerción que al convencimiento.

El fraile, el indio y el pulque nos descubre nuevos aspectos generados por el encuentro entre las dos culturas y las circunstancias, condiciones y consecuencias de la dualidad evangelizadora. No solamente es un excelente recorrido hacia el pasado mexicano, sino un buen vehículo para multiplicar esta forma de viaje con nuevas investigaciones que indaguen otras dualidades: el trigo y el maíz, el zapote y la naranja, el cerdo y el guajolote, el tezonle y la cantera... Quizá no se encuentren ramificaciones religiosas o racionales, como lo hace Sonia Corcuera, pero se confirmará lo que demuestra su libro: la historia es tanto como oficio, y como lectura, inagotable, fascinante e, incluso, embriagante. □



El corazón del invierno

de Ivan Malinowski

por Víctor Sosa

• El Tucán de Virginia, México, 1991.

Inteligencia y revelación: ambos conceptos se articulan de manera constante en la obra de Ivan Malinowski al punto de hilvanar una condensada preceptiva poética. Revelación en la lucidez del trabajo creador. Nada más alejado de la artificiosa intencionalidad romántica —con sus legados surrealistas— de supeditar el mundo de la razón a las emanaciones reveladas del ensueño. La conciencia lúcida de Malinowski no acepta estandartes, ni siquiera aquél que es izado en nombre del lenguaje. En ese sentido la severa austeridad que permea su discurso se acerca más a una ética, a un profundo desprecio por ese "anti-producto/ hasta hace poco tiempo/ desconocido: el desperdicio", que a una elaborada formalización estética. Posibles resonancias poudianas que más adelante serán confirmadas en estas líneas: "todo es hermoso y constante/ y lo único que cuenta/ es la atención y el cuidado/ de otra manera/ crece y crece/ el dolor y la ira en un mundo/ cuya frenética producción/ de basura ligeramente disfrazada/ sólo sirve a Usura/ codiciosa cúpula/ entre el tiempo de alguna gente/ y el dinero de otra". Entonces claro, la austeridad es de orden ético, pero este recurso discursivo no denota pobreza ni debilidad en el planteo de fondo, por el contrario, al desbrozar el terreno de toda locuacidad accesoria el flujo poético corre sin interferencias, limpio, vaciando la página como "el agua/ vacía/ el río".

El símil del río es correcto al tratar la poética de Malinowski: nada más cambiante, más móvil, más fugaz, tampoco nada más puro y por momentos transparente. Es en este río esencial, en esta deriva de lo impermanente donde confluyen corrientes subterráneas encontradas,

conformaciones de una particularidad —el poeta— que se sabe integrante de un todo indivisible: el *Anima Mundi*.

El campo que Einstein
llamó categóricamente
"la única realidad"
se puede revelar
en cualquier momento
en esa forma granulada
que nosotros llamamos materia.

...
El espacio está colmado
de materia viva
y nosotros tomamos parte
en esta danza
y es por eso que el miedo
a la soledad
carece por completo
de fundamento.

El laconismo de Malinowski se nutre tanto en los páramos de la sabiduría oriental como en las perplejidades de nuestra física contemporánea, sin excluir cierto determinismo histórico subsidiario de otras vertientes del pensamiento occidental. Esto obedece a una intención de orden: "un cerebro/ es una organización/ de desafío al desorden", todo lo que sucede tiene lugar en esa "única realidad" y la función del poeta es construir un mundo con sentido, con orden, pero sin perder de vista que "el mejor lugar para construir/ es el movimiento".

No hay en Malinowski una actitud crítica o de sospecha hacia el mundo y el lenguaje que lo nombra —en ese sentido se encuentra al margen de la gran tragedia vanguardista— pero tampoco hay una celebración de éste y/o aquél —a la manera de Jorge Guillén, otro automarginado del motín a bordo de la modernidad—, hay un saber ver, un dejar que las cosas sucedan, consciente de esta verdad: quien percibe también sucede entre las cosas. Hay conciliación.

En "Poema didáctico sobre el corazón del invierno", último de esos tres largos textos que conforman dicha antología, el poeta comienza así:

Estos meses
los he pasado en general
mirando por la ventana
tres escaramujos rojos
en la nieve

No hay soledad posible en la contemplación —"contemplar es ser recibido"

nos decía Michaux—, en el sistemático ordenamiento del mundo a través de la palabra *sin desperdicio*: la poesía. Y no hay soledad porque

Sólo en la fantasía de los físicos existen sistemas cerrados

...

abiertas formaciones de materia ligadas según misteriosos códigos coreográficos en danzantes ritmos moleculares cuya diversidad

de modelos básicos nos permite ver la diferencia entre la zorra y el rosal.

Como ritmo entre ritmos

la conciencia también es trasladable de cuerpo a cuerpo

Si la conciencia es ritmo, todo es conciencia, manifestada en diversidad de modelos básicos. Como sostienen los físicos contemporáneos: "todo lo que acontece en el tiempo —creación continuada— se incerta de igual modo en un no-tiempo —creación única—" o *Unus Mundus* si aceptamos la terminología de Jung. El poeta lo sabe porque las leyes que rigen su hacer poético no escapan a estos imponderables, pero —por sobre todas las cosas— el poeta lo sabe porque lo *siente*:

que en el campo de la física una sola partícula es todas las partículas y todas son una.

Inteligencia y revelación son partes de ese todo indivisible que es la obra de Ivan Malinowski. Expresado con las certeras palabras de Alberto Blanco —quien prologa este libro—: "Una nueva forma de decir lo que se ha venido diciendo por milenios: que en la ola negra del *yin* se esconde la semilla luminosa del *yang*, y viceversa. Que en el resplandor carnal de la palabra se encuentra oculto el hueso del silencio." □

Joseph Sima René Char*

Encontrarse paisaje con Joseph Sima

La luna de abril es rosa; la noche circumspecta duda en curar la herida del día. Es la hora en que el acantilado recibe a la Noche. Cesa el ruido de las aguas. Pero la palabra que descenderá del acantilado no será sino un rumor, un piar. El hombre de aquí está por oscurecerse. Los que inspiran una tierna compasión a la mirada que los dibuja llevan en ellos una obra que no están obligados a entregar.

En algún lado una palabra sufre todo su sentido en nosotros. Nuestras frases son calabozos. Hay que amarlas. Vivimos bien. Casi sin claridad. La duda remonta el amor como una chalana la corriente de un río. Es un mal de río arriba.

No hay un poder divino, hay un deseo divino desparramado en cada sopro: los dioses están en nuestros muros, activos, adormecidos. Orfeo ya está desgarrado.

Recorrer el espacio, pero no lanzar una mirada sobre el tiempo. Ignorarlo. Ni visto, ni sentido, aún menos medido. En un segundo, todo se ha sostenido en lo único incondicionalmente sagrado que ha habido nunca: aquel.

El combate del espíritu separa. El sentimiento es una inmersión en la pelea de los cuatro elementos absueltos en beneficio de un libro elemental, apenas nacido, harlo antes de ser abierto.

No estoy separado. Estoy entre. De ahí mi tormento sin espera. Igual al humo azul que se eleva del zafre húmedo cuando los dientes de la fuerte mandíbula lo arañan antes de machacarlo. El fuego está en todas las cosas.

Sima se ha batido contra ella, la aurora en la espalda. Desde su infancia. No le toca a él darle hoy el pan del hombre, como a los pajaritos. La muda muerte se alimenta de metáforas desusadas, en nuestro paisaje.

La existencia de los sueños fue recordar la presencia del caos todavía en nosotros, metal hirviente y lejano. Se escriben con carboncillo y se borran con tiza. Se rebota en fragmentos por encima de las posibilidades muertas.

Sobre el montículo más bajo, un pardillo... Su garganta tiene el color de la luna de abril. Estaba por partir cuando llegué.

* Del catálogo de la exposición *Joseph Sima en el Castillo de Ratilly*, en 1973. Traducción de Aurelio Asiain